

## *Violence, vraisemblance et bienséance: corps souffrants, corps effarants dans le théâtre et la danse contemporains*

Donia Mounsef  
University of Alberta

[mounsef@ualberta.ca](mailto:mounsef@ualberta.ca)

### **Résumé:**

La violence portée aux corps scéniques a toujours fait partie du spectacle vivant: assassinats, tortures, châtiments corporels, exécutions, supplices de toute sorte occupent les scènes contemporaines. Certains dramaturges, chorégraphes et performers francophones contemporains optent pour une violence graphique, d'autres suggèrent au lieu de montrer selon les règles de la bienséance. Le site de ces interrogations est toujours le corps et son statut ambigu dans la représentation qui se rattache à la distinction phénoménologique entre le corps sujet et objet, corps intelligible et corps sensible.

Cet article s'interroge sur le fonctionnement de la violence scénique contre le corps, en particulier la manière dont la scène transforme la corporéité en corps concentrationnaire dans le théâtre d'Armand Gatti, en corps déterritorialisé dans le théâtre de Wajdi Mouawad, et en corps fragmentaire dans les spectacles de danse et multimédia de Rachid Ouramdane.

**Mots-clés:** Théâtre; Performance; Violence; Corporéité; Bienséance

### **Abstract:**

Staged violence has always been part and parcel of the live arts: assassinations, tortures, physical punishment, executions and atrocities haunt contemporary performance. Some recent French and Francophone playwrights and choreographers choose to show graphic violence, while others hint to it according to inherited rules of decorum. Questions of violence and representation are always related to the representability of the body and its ambiguous phenomenological status as object and subject, and as the site of meaning and sensation.

This article interrogates the functioning of staged violence located on the genocidal body in the theatre of Armand Gatti, the deterritorialized body in the theatre of Wajdi Mouawad, and the fragmented body in the dance and multi-media performances of choreographer, Rachid Ouramdane.

**Key-words:** Theatre; Performance; Violence; Bodies; Decorum

Il n'y a pas de théâtre sans le spectacle du corps souffrant. La violence portée au corps scénique est endémique: assassinats, tortures, châtiments corporels, exécutions, corps suppliciés, sévices de toute sorte ont depuis toujours fait partie du spectacle vivant. Le sens tragique, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne en passant par le théâtre élisabéthain, est associé à la violence comme atteinte grave au sacré, d'où les limites imposées sur sa représentation. Cependant, même si depuis *L'Art poétique* d'Horace (vv. 179-182) on tente de bannir les atrocités sur scène par souci de bienséance, on témoigne souvent aussi de représentations violentes qui empiètent sur la scène et poussent les limites de l'acceptable. Pour les néo-classiques, tels que Racine et Corneille, «ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie» (Racine, 1950: 465). Pourtant, le fameux livre d'Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* proposait de voir le châtimement public comme modèle viable du plaisir tragique.

Si l'on se tient à Aristote – pour qui la mimésis transforme un objet désagréable en source d'euphorie – les sensations de plaisir que l'on ressent devant un spectacle d'horreur seraient justifiables même si elles sont déplorables. Selon Patrick Anderson et Jisha Menon, «la violence acquiert son sens profond dans son pivot délicat entre le spectaculaire et le corporel» (Anderson - Menon, 2008: 5). Ce 'pivot délicat' est ce qui amène le public à se rassembler autour d'une 'culture de plaie' (*wound culture*) où l'on se fascine des scènes d'atrocité et où l'on coalesce autour «des corps ouverts et déchirés» tel que Mark Seltzer l'a souligné dans

son étude sur le traumatisme collectif (Seltzer, 1997: 3). Or le théâtre ne peut jamais dépasser l'horreur du réel parce que, si l'on ressentait du plaisir devant des spectacles de violence réelle on serait du côté de la psychopathologie. En outre, devant le spectacle feint, notre plaisir dépend justement de la certitude que l'acteur rentrera chez lui en fin de soirée même s'il a été assujéti à toutes sortes de sévices truqués tels que promettaient les spectacles d'horreur du Théâtre du Grand Guignol ou les spectacles d'épouvante actuels. Ceci est lié au statut ambigu du corps à la fois dans la représentation et dans la vie, qui se rattache à la distinction phénoménologique entre le corps sensible et le corps qui ressent. Afin d'illustrer cette distinction, je me pencherai sur le fonctionnement de la violence scénique contre le corps, en particulier la manière dont la scène transforme le corps violenté en corps symbolique ou en corps déterritorialisé et fragmentaire, reconstruit en corps insurrectionnel débordant sa réduction au sensationnel.

Distinguons d'abord trois communautés corporelles au théâtre: celle des acteurs ou danseurs qui interprètent le programme discursif, esthétique et idéologique du dramaturge ou chorégraphe; celle des personnages fictifs que l'on joue et qui exigent leur propre corporéité distincte des êtres vivants qui les incarnent; et celle du public, ce témoin actif du spectacle dont la présence physique rend possible le déploiement corporel vraisemblable du jeu. A l'aune de ce triptyque et en insistant sur la spécificité théâtrale de la corporéité, substrat à la fois esthétique, idéologique et symbolique, il faudra tout d'abord jeter un rapide aperçu historique sur le développement distinctement moderne de la corporéité scénique afin de comprendre la violence portée aux corps et son contrôle sur scène.

#### LE CORPS EN JEU

Les révolutions théâtrales du début du XX<sup>ème</sup> siècle en Occident ne concernent pas uniquement l'espace, le temps, le dispositif, et l'aménagement matériel et architectural de la scène, mais aussi et d'abord le corps des comédiens, 'ses pierres vivantes' comme les appelait Gordon Craig, d'où le foisonnement à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup> siècle des systèmes de *training* de l'acteur. Les metteurs en scène tels que Stanislavski, Meyerhold ou Copeau s'occupent d'entraîner l'acteur à un jeu corporel spécifique. Désormais, l'on pense le théâtre non comme un texte à interpréter, mais comme une conception du corps en jeu. A l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle, Stanislavski centre le travail du comédien sur la recherche d'un état créateur organique, de l'union de l'externe et de l'interne, de l'instrument corporel et des substitutions mentales inspirées du vécu corporel de l'acteur. Meyerhold, en ce qui le concerne, part en quête d'une théâtralité non quotidienne et reconstruite consciemment où, au lieu du corps naturel préconisé par Stanislavski, il met en avant le corps 'versifié' d'un acteur polyvalent, acrobate, et danseur. La biomécanique de Meyerhold – les exercices qui visent à approfondir chez l'acteur son schéma corporel, à maîtriser sa gestuelle et sa voix – ont influencé toute la modernité théâtrale. Meyerhold a fait la découverte essentielle que le corps a son propre langage dont la scène moderne fera un esclandre.

Des actions physiques de Stanislavski à la biomécanique de Meyerhold en passant par la présence vivante de l'acteur d'Adolphe Appia, la plasticité de Vachtangov, le masque physique de Copeau, le corps poétique de Jacques Lecoq, l'athlétisme affectif d'Artaud, le corps dilaté d'Eugenio Barba; tout le théâtre moderne fait redécouvrir le corps dans son rapport au jeu. Héritier de ces systèmes, le corps au théâtre est soumis à de nouvelles tentations, dont les plus outrancières se sont développées autour du *Body Art* où l'acteur est quasi nu et mutilé sur scène ou du nouveau brutalisme (discuté plus loin). Lié au *performance art* des années '70, le *Body Art* fait du corps le canevas du jeu. Les principaux performers tels que Vito Acconci, Denis Oppenheim, Gina Pane, Michel Journiac et Orlan mettent en relief le risque, la douleur, le travestissement, la provocation, l'effroi entre autres.

Par conséquent, à partir des années '70, le corps cesse d'être l'instrument de la représentation pour en devenir le lieu même. Denis Guénoun fait remarquer que la représentation est d'abord et avant tout «l'exhibition du corps lui-même» (Guénoun, 1997: 147), si bien que les «acteurs redeviennent rhapsodes, que leur

travail est fait de phrasé, de respiration, d'exhibition des ressources physiques d'une langue» (Guénoun, 1997: 149). Le théâtre qu'il serait commode d'appeler ici 'théâtre corporel' s'inscrit dans une problématique de l'éclatement du drame comme l'avait signalé Peter Szondi dans *Théorie du drame*, occasionné par la rupture entre la forme et le contenu. Szondi, comme Adorno, rattache ce processus aux conséquences de la violence historique: l'art n'étant plus capable d'exprimer le réel dans des formes conventionnelles, il se fragmente.

L'émergence de nouvelles formes théâtrales marquées par la prédominance des pratiques spectaculaires et corporelles est la marque de toute une postmodernité théâtrale. Le critique allemand Hans Thies Lehmann inclut ces formes dans un paradigme de 'théâtre post-dramatique' où une dramaturgie visuelle et spatiale voit le jour. Le théâtre post-dramatique répond à une poétique fondée d'une part sur la présence corporelle de l'acteur et d'autre part sur sa choralité. «On vit sur plusieurs plans» affirme Nathalie dans la *Demande d'emploi* de Michel Vinaver (Vinaver, 2005: 525).

Pour Armand Gatti, le metteur en scène 'essaie' sa pièce sur le corps des acteurs, utilise les acteurs en tant que premiers spectateurs d'une corporité hésitante, incapable d'être dans un foisonnement locutoire. Or le corps et sa gestuelle sont soumis aux exigences de la choralité théâtrale que l'on définit comme les conditions de possibilité scéniques qui permettent la coexistence de plusieurs modes d'expression, de formes et de voix. Une sorte de parabole gestuelle et vocale régit le théâtre contemporain – ce tourment que Barthes appelait «la corporité troublante de l'acteur» (Barthes, 1991: 43). En scène, la conception du corps renvoie aux organismes vivants, à leurs manifestations physiologiques, métaboliques et sensorielles ainsi qu'à leurs conceptions sociales et esthétiques. Or, l'on sait depuis au moins le biopouvoir de Foucault que le corps naturel est une construction sociale disciplinée par les discours de sa représentation. Le théâtre met en scène cette confrontation entre la conscience des limites de la chair et la disponibilité de cette chair devant autrui, rappelant Artaud, pour qui le théâtre est comme la peste, non «parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit» (Artaud, 1964: 29).

Le théâtre contemporain abonde de cruautés à la fois latentes et spectaculaires portées aux corps sous l'influence du Nouveau Brutalisme théâtral britannique des années '90. Le *New Brutalism* (connu aussi sous le nom de '*in-yer-face theatre*' selon l'expression d'Aleks Sierz) se rattache à une longue tradition d'un théâtre de provocation qui a dominé les scènes théâtrales londoniennes des années '90. Des dramaturges tels que Sarah Kane, Anthony Neilson, Naomi Wallace, David Eldridge, Martin McDonagh et Mark Ravenhill poussent les limites de ce qui est acceptable sur scène. Dans la pièce de Sarah Kane, *Blasted* (*Anéantis*, 1995), l'on dévore des cadavres, arrache des yeux, viole et châtie à volonté – entre meurtres, décapitations, tortures et cruautés, il ne reste aucun tabou. Du côté francophone et sans faire un inventaire exhaustif de la violence scénique contemporaine, depuis les pièces de Fernando Arrabal et de Jean Genet, en passant par Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce et Valère Novarina, la scène est envahie par des corps brutalisés, meurtris et profanés. A titre d'exemples: *Croisades* de Michel Azama (2008) où l'on témoigne d'une humanité saisie par des convulsions de la pire bestialité; *Enfants de la Middle class* (2010) de Sylvain Levey met en spectacle un combat scénique où des enfants, des adolescents et des adultes se confrontent en toute cruauté; dans la pièce québécoise *Pension Vaudou* (2003) de Louise Bombardier, l'on voit des enfants incendiaires cherchant leur mère, ou un bébé fumeur séduisant la copine de sa mère; dans *Joyeux Noël Julie* (1994) de Yvan Bienvenue un violeur libéré récidive après avoir purgé quatre ans de prison pour des dizaines de viols et se retrouve face à face avec un groupe de femmes organisées en commandos qui se vengent atrocement sur le corps du violeur au nom des victimes.

Les infanticides, les fraticides, les tortures, l'anthropophagie, les viols, les mutilations, l'inceste ne sont que quelques exemples d'un théâtre adonné à tous les excès qui ne se plie plus aux règles de la bienséance. Sommes-nous à l'âge de l'impossible violence résolutive et panégyrique de Hegel, pour qui le drame présentait

cette valeur édifiante qui mène à la salvation? Régis Debray l'a déjà noté: «Le monde est violent. Ces spectacles le sont aussi. Vous voulez des bluettes? Eh bien, ne comptez pas sur nous pour vous dorer la pilule. Affrontez la dureté des temps, ou bien quittez la salle» (Debray, 2005: 24). Au-delà de ses enjeux esthétiques, de sa valeur émancipatrice et cathartique ou de sa provocation infantile et gratuite, la violence pose des problèmes éthiques et idéologiques qui nous obligent à nous interroger sur l'historicisation du mal, sur son origine culturelle et sur ce qui peut ou doit demeurer irréprésentable, si une bienséance contemporaine est possible.

Pensons en particulier aux spectacles de Jan Fabre dont *Histoire des larmes* (Festival d'Avignon – 2005) met en scène un flux de corps dans leurs profondeurs aqueuses et mouvantes. La pièce est construite autour des corps qui suent, transpirent, se vident et sécrètent. Une corporalité humide et scandaleuse est portée par trois personnages: Le Chevalier du désespoir, le Rocher (femme pleureuse professionnelle), et un Chien prénommé Diogène. Sur le plateau on discerne un jeu d'objets et d'accessoires interposés d'échelles et de vases de différentes proportions, portés par les danseurs/performers qui forment des sculptures vivantes et dynamiques mi-humaines, mi-matière inanimée. Une chorégraphie soigneuse de la violence s'exhibe en meurtres, viols, sang et excréments. Aussitôt le spectacle vire vers le grotesque puis tourne en dérision – en atteste la réception critique défavorable à la suite de la création de la pièce. Face aux flaques de sang et de sueur, de cannibalisme et de meurtres, la critique est restée suspecte, non moins suspecte qu'elle l'était face au Nouveau Brutalisme britannique des années '90.

Au fait, au théâtre la polémique qui oppose les enthousiastes de la violence aux défenseurs d'une certaine bienséance continue à évoluer depuis des siècles. D'une part il y a ceux qui semblent s'extasier sur le corps souffrant endurant toute sorte de supplices sur scène, ce que Roméo Castelluci a bien prénommé le 'victimisme' en précisant que dans tous ses travaux «existe une forme de l'être victime qui, cependant, très souvent est du victimisme. Souvent être une victime est un victimisme auto-recherché, parce que c'est la seule condition pour exister sur un plateau» (Castelluci, 2001: 115-116). Mais est-ce qu'il reste une valeur politico-éthique de la violence au théâtre sachant que la présence du corps souffrant sur scène ne garantit point que les spectateurs fassent une expérience cathartique de cette violence? Au contraire rien ne prévoit la réaction du spectateur contemporain qui se partage entre voyeurisme sensationnel, passivité réflexive, et indigne rejet. Il n'y a aucune promesse que la représentation réaliste mobilise les spectateurs plus que le spectacle non-figuratif. En effet, au théâtre, la représentation non-figurative est parfois plus puissante et efficace que la représentation réaliste. Sartre s'est déjà interrogé sur cette question dans son essai sur le peintre Robert Lapoujade, *Le Peintre sans privilèges*. Le philosophe se demande comment l'on réussit mieux à représenter le réel par la peinture abstraite que par l'art figuratif:

victimes torturées, villes rasées, foules massacrées; les tortionnaires aussi sont présents partout. Victimes, bourreaux: le peintre fait notre portrait. Le portrait du siècle en somme. En même temps l'objet de son art n'est plus l'individu. Ni le typique. C'est la singularité d'une époque et sa réalité. Comment Lapoujade a-t-il réussi, par les exigences même de 'l'abstrait', ce que le figuratif n'a jamais pu faire? (Sartre, 1964: 364-365)

Sartre revendique ainsi une place privilégiée à l'abstraction dans son rapport avec l'horreur du réel: «Quand on en vient à jeter la ressemblance par-dessus bord, à prévenir que toute similitude entre l'image et la réalité ne peut être que fortuite, le sens, libéré par l'effondrement de la *représentation*, se manifeste par son aspect négatif; il est le chiffre de cet échec» (Sartre, 1964: 375). Si Lapoujade décide de montrer l'horreur et la torture, selon Sartre, ce n'est pas pour faire du sensationnel ou faire disparaître la torture «sous les splendeurs» (Sartre, 1964: 369) – cette torture «notre profondeur, hélas, notre ignoble profondeur» (Sartre, 1964: 385):

C'est que, dans le non-figuratif, la Beauté ne cache pas. Elle montre. Le tableau ne fera rien *voir*. Il laissera l'horreur descendre en lui, mais *seulement s'il est beau*; cela veut dire: s'il est organisé de la manière la plus complexe et la plus riche. [...] Mais le sens, je l'ai dit, s'il enrichit la vision plastique n'apporte pas d'éléments nouveaux, étrangers à l'ensemble vu. Il s'incarnera: nous saisirons, dans cet affolement de couleurs,

des chairs meurtries, des souffrances insoutenables. Mais ces souffrances sont celles des victimes: et n'allons pas prétendre qu'elles sont – sous cette forme impérieuse et discrète – insupportables pour notre vue. Rien n'apparaît sinon, derrière une Beauté radieuse et grâce à elle, un impitoyable Destin que des hommes – nous – ont fait à l'homme. (Sartre, 1964: 385-386)

Pour Sartre, comme pour quiconque se penche sur la violence représentée, le spectacle insupportable produit souvent l'effet contraire de ce qui est visé. Au lieu d'évoquer sympathie et compassion envers les victimes, la violence dédaigne et désabuse son public provoquant une faillite totale de l'engagement. Même si la violence semble désirable pour un public habitué à des horreurs médiatiques elle n'en demeure pas moins patibulaire. Depuis la fameuse condamnation d'Horace de l'infanticide de *Médée*, le théâtre contrôle la violence autant qu'il est contrôlé par elle. Au risque de faire du sensationnel ou de banaliser la tentation de la cruauté ou l'esthétiser, le spectacle de la violence scénique fait souvent de la surenchère devant un public accoutumé à une brutalité quotidienne qui demande toujours plus, nuisant de fait au sentiment tragique lui-même. Même si le spectateur est attiré par le spectacle de la violence en direct, il n'y a aucune garantie qu'il sera mû par cette horreur paroxystique de sorte à intervenir pour l'arrêter; un paradoxe que Susan Sontag avait souligné dans son livre sur la torture *Regarding the Pain of Others* (2003). Répondant à Virginia Woolf – pour qui les images d'atrocité de la guerre devraient susciter autant de dégoût en nous de sorte à nous pousser à agir – Sontag postule que ces images peuvent avoir un effet contraire indépendant des intentions du photographe, soit de nous rendre indifférents.

#### LIMITES DE LA REPRÉSENTATION, REPRÉSENTATION DES LIMITES

Un tel problème préoccupe les pièces de théâtre qui s'adonnent à montrer la violence historique sans recours au sensationnel. Je me penche sur deux auteurs contemporains et un chorégraphe pour qui la violence scénique se rattache à l'origine de la tragédie sans être nécessairement ni spectaculaire ni rédemptrice. D'abord le théâtre d'Armand Gatti: un théâtre mû d'une tension entre le verbal et le corporel, entre la pantomime et la poésie, le témoignage et le testament. La pièce de Gatti, *Opéra avec titre long* écrite en 1984, tourne autour de la prison berlinoise de Plötzensee durant la deuxième guerre mondiale. Dans sa première version, un scénario de film qui n'a jamais été réalisé, la pièce a été mise en scène en 1986 à Montréal, au Théâtre du Monument national. La pièce raconte l'histoire de l'Orchestre Rouge, une organisation résistante qui en 1943 avait pour but de combattre le régime nazi. A Berlin, les prisonniers de Plötzensee 'chantent' un opéra à partir des fenêtres de la prison en utilisant les gestes de la langue des sourds. Au niveau historique, la prison est le site où ont été guillotins des résistants allemands dont Erika von Brockdorf et ses camarades de l'Orchestre Rouge. Présentant l'histoire des témoins aux atrocités contre les détenus, la pièce est fragmentée en 127 scènes et une panoplie de personnages. Rappelant un montage cinématographique, *Opéra à titre long* est une pièce faite de pièces montées et agencées qui tentent de reconstruire une violence indicible par l'art. Le témoignage par l'art est, selon Cathy Caruth et d'autres théoriciens du *concept trauma*, le seul moyen de se réconcilier avec la mort. Dans *Trauma: Explorations in Memory* Caruth écrit: «it is only art that can henceforth be equal to its own historical impossibility, that art alone can live up to the task of contemporary thinking and of meeting the incredible demands of suffering, of politics and of contemporary consciousness» (Caruth, 1995: 40). Pour leur part, Shoshana Felman et Dori Laub soulignent également que l'art seul «can live up to the task of contemporary thinking and of meeting the incredible demands of suffering, of politics and of contemporary consciousness, and yet escape the subtly omnipresent and the almost unavoidable cultural betrayal both of history and of the victims» (Felman - Laub, 1991: 34).

Un pareil processus hante une autre pièce de Gatti, *Le chant d'amour des alphabets d'Auschwitz* (1988). Comment représenter l'abîme de la violence historique lorsque toute tentative de reconstruction est impossible, tout comme il est impossible de faire dialoguer les personnages du camp puisque personne ne peut

y entrer? La parole sur Auschwitz se fera hors Auschwitz et sans corps, dans une sorte d'union utopique entre les instances appartenant au temps et non à l'espace. Les protagonistes ne sont pas des personnages mais des instances nommées «alphabets» (Alphabet de la question, alphabet de la Connaissance du nom; fils de l'Exode, figures sortantes des Trois Livres). Ces instances en aucun cas n'énoncent de voix individuelles: la violence qu'elles expriment est un creuset où se mêlent des échos provenant de divers pans des mondes d'Auschwitz. Ainsi «l'Alphabet de la question» renvoie à un auteur rescapé des camps – ayant écrit après les camps (Primo Levi) – mais renvoie aussi à un livre de la Bible (la Genèse). Chacune des instances alphabétiques est porteuse de fragments qui, par dialogues, questions, réponses, reprises et détours permettent d'évoquer les lieux des camps. Un tel phénomène de personnage-abstraction a connu certes d'autres avatars qui, comme Gatti, soulignent l'impossibilité de toute représentation réaliste de la violence. Les alphabets sont de pures inventions mi-personnages, mi-abstractions, qui n'ont pas d'analogons dans la vie: ils naissent dans l'instantané et disparaissent dans l'éphémère. Avec des timbres différents, les alphabets construiront un chant commun, si bien qu'ils ne cessent de s'emprunter des bribes de phrases les uns aux autres, de se renvoyer en échos, créant une sorte de litanie de la violence au dire collectif.

Quoique à des degrés différents, le théâtre de Wajdi Mouawad explore des thématiques semblables à la représentation des limites de la violence et du témoignage. Libanais dans ses origines, québécois et français par adoption, Mouawad donne une nouvelle dimension à la violence racontée et vécue. Son théâtre creuse entre la forme documentaire de l'histoire et les histoires individuelles avec leur sensualité plastique et leur choralité mythologique. Ses personnages tiennent lieu de marionnettes abandonnées dans le théâtre occidental (depuis l'abandon du masque par les comédiens italiens et le déclin de la tragédie classique à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle) qui prônent le retour à une théâtralité rituelle mais sécularisée. *Incendies* (2003) est la sixième pièce de l'auteur, et le deuxième volet d'une tétralogie intitulée *Le Sang des promesses*, entamée avec *Littoral* (1999) et achevée par *Ciels* (2009). Mise en scène d'abord en France en 2003 au Théâtre de l'Hexagone de Meylan, ensuite à Montréal, au Festival de Théâtre des Amériques, *Incendies* tourne autour de deux lettres laissées à deux jumeaux (Jeanne et Simon, aussi nommés Janaan et Sarwan) par Nawal, leur mère décédée. Selon les directives du notaire Lebel chargé d'exécuter le testament de la défunte, les jumeaux doivent voyager dans un pays du Proche Orient afin de remettre ces lettres à un père présumé mort, et à un frère dont ils ignoraient l'existence. Un duel entre la vie et la mort, entre l'histoire vécue et la survie anime cet événement déclencheur. Comme se demandait Cathy Caruth dans *Unclaimed Experience*: est-ce que le traumatisme émane de cette rencontre avec la mort ou l'expérience durable d'y avoir survécu?

Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it? [...] the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival. These two stories, both incompatible and absolutely inextricable, ultimately define the complexity of what I refer to as history in the texts. (Caruth, 1996: 7)

La pièce est construite en fragments du passé de la mère, d'un enfant qu'elle a eu jeune et qu'elle a dû abandonner pour éviter le scandale, de son rôle dans la résistance auprès de Sawda, de son emprisonnement, sa torture et son viol aux mains de Abou Tarek (aussi prénommé Nihad), que l'on apprend être le même fils abandonné il y a longtemps. Les enfants jumeaux pris dans cette intrigue œdipienne doivent retrouver le père/frère incestueux selon les vœux de la mère défunte, laquelle s'était vouée au silence pendant plusieurs années, avant de témoigner contre le fils-bourreau devant un tribunal international contre la torture.

*Incendies* part du principe que le réel est représentable même si la violence y complique la représentation. Le dramaturge précise que c'est le fait historique qui le plonge «dans une tempête émotive, intellectuelle et éthique complexe» (Mouawad, 2009: 38). Il souligne qu'au point de départ:

il est question de l'occupation du Sud Liban par l'armée israélienne. Plus précisément

de la prison de Khiam, où des milliers de Libanais furent torturés par des bourreaux libanais travaillant à la solde de l'armée israélienne. [...] La technique consistait à torturer les femmes pour les amener à déposer et dénoncer leur mari, fils, père ou frères. Or, ce n'est là que le point de départ. [...] Cet événement est donc le déclencheur. Un déclencheur sec et brut. Les pays ne seront pas nommés. *Littoral* abordait de manière tout aussi sous-jacente la présence syrienne au Liban. *Incendies* aborde donc l'autre version du cauchemar libanais, la présence israélienne. (Mouawad, 2009: 38)

Le désaveu du réel passe par un reniement de l'histoire de la guerre dont Nawal a été témoin et que l'événement déclencheur – l'incident d'un autobus où des civils ont été mitraillés – constitue la plaque tournante. Mouawad explique qu'il avait invité Josée Lambert, une photographe canadienne qui avait passé cinq ans à photographier le Liban: «Lors de ce séjour, elle a fait la connaissance d'une jeune libanaise qui fut incarcérée et torturée avec d'autres jeunes femmes libanaises. [...] Cette femme a tout raconté en détail à la photographe qui a monté un véritable dossier» (Mouawad, 2009: 35). Ces femmes ont été incarcérées à la prison de Khiam, une prison située près de la frontière avec Israël qui a servi de centre de détention de 1985 à l'an 2000 et où des milliers de Libanais et Palestiniens ont été torturés et tués. Du véritable dossier de Khiam, Mouawad, par l'entremise de la mémoire posthume de Nawal, monte un plaidoyer pour les victimes de la violence et pour la possibilité de la parole prononcée en face du silence des bourreaux:

NAWAL – Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie. Je le prononce pour que vous sachiez que je vous reconnais. [...] Mon nom peut-être ne vous dira rien, car toutes les femmes étaient pour vous des putes. [...] Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. (Mouawad, 2003: 68-69)

La souffrance voue le personnage au silence implacable qui est aussi celui des victimes, des torturés, et des suppliciés. Avec *Incendies*, comme le dit son auteur, on peut peut-être «pour un laps de temps, retrouver la grâce première du silence» (Mouawad, 2009: 42). Mais ce silence n'est pas suffisant pour briser le chaînon de la violence, il faudra prendre la parole et apprendre à articuler une subjectivité violente afin de s'affranchir du destin de l'oppression, comme lorsque Nazira, la grand-mère de Nawal, lui demande de graver son nom sur sa tombe lorsqu'elle aura appris à lire et à écrire: «Apprends à lire, apprend à écrire, apprend à compter, apprend à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler» (Mouawad, 2003: 28). Nombreux sont les théoriciens du concept de trauma qui se penchent sur la question du témoignage et de la prise de parole, dont Dominick LaCapra, Judith Herman, Dori Laub, Cathy Caruth, entre autres. Shoshana Felman souligne pour sa part que le témoignage est non seulement une manière de raconter l'impossibilité de raconter, bien plus, il rejoue ou dramatise cette impossibilité: «[...] testimony does not simply tell *about* the impossibility of telling: it dramatizes it – *enacts it* – through its own lapse into coma and its own collapse into silence» (Felman 2002, 161).

La volonté de la mère de prendre une parole posthume et de régler la situation, est une dramatisation de la violence que les enfants jumeaux vivent comme un problème. La réaction du fils, Simon, ne surprend point:

On va l'enterrer et c'est tout! On va aller voir un salon funéraire, on va acheter un cercueil, on va la mettre dans le cercueil, mettre le cercueil dans le trou, la terre dans le trou, une pierre sur la terre et son nom sur la pierre, et on décrie toute la gang! (Mouawad, 2003: 16)

Simon ne veut rien comprendre ni entendre du passé ni des origines, il ne veut ni l'argent de la mère, ni son testament qui l'indigne: «C'est la meilleure, celle-là: 'Retrouve ton père et ton frère!' Pourquoi elle ne les a pas retrouvés elle-même si c'était urgent, tabarnak!?» (Mouawad, 2003: 15). Pour sa part, Jeanne (la fille) veut retrouver le père et le frère mais doit confronter le cycle de la violence et casser le fil qui accable les femmes de la famille – tout comme Nazira dit à sa petite fille, Nawal: «j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu

es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil» (Mouawad, 2003: 29). Pour casser le fil il faudra que l'acteur devienne effigie (pour emprunter l'expression à Didier Plassard) et se double pour exorciser la peur de la désincarnation et de la déshumanisation de la violence.

Pareilles interrogations hantent les spectacles du chorégraphe et danseur français Rachid Ouramdane. Avec *Témoins ordinaires* (Festival d'Avignon – 2009), Ouramdane, qui a fondé la compagnie de danse L'A – ce «lieu de réflexion artistique sur nos identités contemporaines» (comme dit son site web) – propose un nouveau genre: la danse documentaire. A la jonction de la danse expérimentale et des spectacles multimédias, les pièces d'Ouramdane puisent dans le réel où les danseurs deviennent catalyseurs d'une tension entre invention et documentation. Sans s'adonner pourtant à la violence graphique, Ouramdane se base sur des témoignages réels, récits de vie et de survivants de la torture et des horreurs de la guerre au Brésil, au Rwanda ou en Palestine. Témoins d'une violence ordinaire mais spectaculaire, porteurs des limites de la souffrance, ces danseurs expriment par leurs corps des atrocités irréprésentables. Shoshana Felman et Dori Laub avaient souligné dans *Testimonies: Crisis of Witnessing* qu'un témoin est nécessaire «when historical accuracy is in doubt and when both the truth and its supporting elements of evidence are called into question» (Felman - Laub, 1991: 6). Un 'témoin ordinaire' qui danse son témoignage est d'autant plus 'nécessaire' parce qu'il transforme son corps en testament spatial, dépositaire d'une mémoire ancrée dans le réel face à une histoire impossible à réconcilier avec le langage.

Sur arrière-fond pixélisé, *Témoins ordinaires* commence par un son strident joué gravement sur une guitare électrique qui établit une atmosphère accablante et sinistre. Peu à peu un visage en gros plan émerge de l'écran qui gît sur scène, portrait sombre et neutre qui raconte par le biais d'une caméra de surveillance le témoignage de génocides et de tortures et se demande comment dire l'horreur: comment un survivant raconte «le fait de mourir». La réponse se situe dans la disjonction des lèvres du témoin et des mots qu'il émet comme si la souffrance ne peut jamais être synchronisée avec l'être; elle restera pour toujours un moment différé dans le trébuchement scénique. Cinq interprètes/danseurs entrent ensuite en scène et se déplacent sur le plateau en schémas précis, interrompus pas les chutes au sol et les contorsions de leurs corps violentés par des forces invisibles qui les placent à la limite de la vie et de la mort, de la réflexion et de la dérogation. A la frontière du documentaire et du spectacle, *Témoins ordinaires* tente de donner une version des événements sans cultiver le voyeurisme. Ouramdane précise qu'il a «conçu le projet à un moment de banalisation de la torture: c'était les années Bush, avec Guantanamo, Abu Ghraib, le problème des droits de l'homme avec les JO de Pékin» (Ouramdane, 2009: web). Plusieurs artistes et créateurs se sont penchés sur cette question, mais pour un spectacle de danse c'était une grande innovation parce que dans la danse on ne s'attend pas à ce que le sujet soit d'une ampleur réaliste ou même politique. A la question, à savoir comment on passe du témoignage personnel et émotionnel à la création, Ouramdane répond en disant que ce qui l'intéresse c'est «de voir comment les gens ressentent le témoignage, de voir son impact affectif. Il s'agit de donner à entendre autrement, d'arriver à créer un espace pour l'imaginaire» (Ouramdane, 2009: web). Pour cette raison, le chorégraphe a recours à la vidéo:

Le fait de mettre le témoignage en scène au travers d'un geste artistique lui donne une autre dimension, il s'agit de comprendre comment cette barbarie a pu se perpétuer, d'instaurer un lien entre ces personnes et les spectateurs, un lien actif qui nous mette dans la position de recevoir et de se mettre en armes. (Ouramdane, 2009: web)

Dans un autre spectacle solo intitulé *Loin*, Ouramdane avait déjà abordé le même problème de la représentation de la torture. Le solo comprenait un fragment d'un entretien avec le père du chorégraphe qui avait subi des tortures à son retour en Algérie, après avoir combattu en Indochine. A partir de cette histoire familiale et collective, Ouramdane nous propose des corps capables de se transformer, de se basculer, de s'auto-réfléchir, «à la frontière entre le documentaire, le plateau, la mise en scène» et l'autobiographie (Ouramdane, 2009: web). Dans son compte-rendu de *Témoins ordinaires*, Sophie Grappin-Schmitt écrit:

A un des moments les plus forts du spectacle, une femme se met doucement à tourner sur elle-même pour atteindre une vélocité incroyable, créant une spirale qui est à la fois centrifuge et centripète et où l'on n'en finit pas de ne pas savoir d'où part le mouvement. Le vortex vertigineux de la violence n'a pas d'anatomie, pas d'organisation évidente. Il n'est compris que par celui qui en est le centre. (Grappin-Schmitt, 2009: web)

Ce vortex vertigineux est à la base du rapport de la mémoire à la commémoration; un rapport qui crée des 'ghettos' d'attachement et de détachement capables d'intégrer les survivants à l'histoire et de leur permettre de se distancier de la souffrance, ainsi que l'indique Cathy Caruth:

trauma has both centripetal and centrifugal tendencies. It draws one away from the center of group space while at the same time drawing one back. The human chemistry at work here is an odd one, but it has been noted many times before: estrangement becomes the basis for communality, as if persons without homes or citizenship [...] were invited to gather, [...] a ghetto for the unattached. (Caruth, 1995: 186)

Si le corps concentrationnaire de Gatti donne lieu à un théâtre qui renie la possibilité du verbe, et le corps déterritorialisé de Mouawad tente de réconcilier les éléments clivés d'une mémoire en fragments qui tentent de dire une subjectivité parcellaire, les spectacles de danse inter-médiatiques de Rachid Ouramdane mettent en relief un corps sidéré où la souffrance – sans être spectaculaire ni minorer l'horreur insupportable – installe une éthique du spectatoriats qui invite le public à repenser son rapport à la violence. Auteurs, danseurs et performers reconnaissent désormais une zone d'excès au langage, une dimension matérielle qui transcende le verbe, qui ne peut être enfermée dans la parole, qui, tout en disant, refuse de dire. Nous sommes devant un théâtre qui afflige en ouvrant des plaies vers un tragique centré sur le corps scénique, désormais le seul élément unificateur de la représentation. Si le spectacle contemporain de la violence convie les spectateurs, par acteur interposé, à la mémoire d'un bruissement vocal et corporel, c'est parce qu'il n'existe plus aucun endroit où l'on puisse donner lieu à cette mémoire. Un tel théâtre est un cri d'alarme sur l'urgence de raconter la fin; il est du même ordre que la blessure, telle l'étymologie du mot 'parler' en arabe, *kallama*, qui veut dire aussi '*jaraha*' ou blesser.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Abirached, Robert (1994), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.
- Anderson, Patrick - Menon, Jisha (eds.) (2008), *Violence Performed: Local Roots and Global Routes of Conflict*, New York and London, Palgrave.
- Artaud, Antonin (1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Barthes, Roland (1991), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- Burke, Edmund (1757), *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Dodsley.
- Castelluci, Roméo - Castelluci, Claudia (2001), *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre* (traduction de K. Espinosa), Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- Caruth, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Debray, Régis (2005), *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion.
- Felman, Shoshana (2002), *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.
- Felman, Shoshana - Laub, Dori (1991), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge.
- Gatti, Armand (1991), *Œuvres théâtrales*, vol. 3, Paris, Verdier.
- Gatti, Armand - Faber, Claude (1998), *La Poésie de l'étoile. Paroles, textes et parcours*, Paris, Descartes.

- Grappin-Schmitt, Sophie (2009), «Rachid Ouramdane: *Des Témoins ordinaires*», *Paris Art*, 8-18 octobre, <<http://www.paris-art.com/marche-art/des-temoins-ordinaires/rachid-ouramdane/6654.html>> (consulté le 20.09.2014).
- Guénoun, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris, Circé.
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique* (traduction de Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche.
- Mouawad, Wajdi (2003), *Incendies*, Montréal, Leméac.
- Mouawad, Wajdi (2009), *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal, Leméac.
- Ouramdane, Rachid (2009), «Des Témoins ordinaires», Avignon, interview avec Rachid Ouramdane, *La Terrasse*, 10 juillet 2009, <<http://www.journal-laterasse.fr/des-temoins-ordinaires/>> (consulté le 29.08.2014).
- Racine, Jean (1950), «Préface de *Bérénice*», dans Racine, Jean, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, «Pléiade», pp. 465-468.
- Sartre, Jean-Paul (1964), *Situations IV*, Paris, Gallimard.
- Seltzer, Mark (1997), «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», *October*, 80, pp. 3-26.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador.
- Szondi, Peter (1983), *Théorie du drame moderne* (traduction de Patrice Pavis), Lausanne, L'Age d'Homme.
- Vinaver, Michel (2005), *Théâtre complet*, vol. III, Paris, Arche.